O PERSPECTIVĂ ASUPRA LUCRĂRII
LUDUS TONALIS
DE PAUL HINDEMITH

Asist. univ. drd. LUCA TONCIAN
Academia de Muzică „Gheorghe Dima" Cluj-Napoca

Luca TONCIAN a absolvit pianul la Universitatea de Muzică *Mozarteum* din Salzburg, Austria. Este asistent universitar doctorand la Academia de Muzică „Gheorghe Dima" din Cluj-Napoca, unde sub îndrumarea prof. univ. dr. Gabriel Banciu desfășoară o cercetare a sonatelor pentru pian ale lui Paul Hindemith. Susține o intensă carieră solistică și de muzică de cameră. Este laureat al *Concursului Internațional de Pian*, Bangkok,Thailanda (2013), al *Premiului Franz Schubert*, San Cristoforo, Italia (2013), al Concursului Internațional de Pian *Memorial Isidor Bajic*, Novi Sad, Serbia (2008), în România, fiind recompensat în 2004 cu marele premiu *Lira de Aur*.

REZUMAT

Lucrarea *Ludus tonalis* compusă de Paul Hindemith în anul 1942 la New Haven (SUA) este o operă de mare importanță și profunzime în creația pianistică universală. A fost publicată inițial în anul 1943 la Editura *Associated Music Publisher*, având prima audiție la Chicago, pe 15 februarie 1943 în interpretarea pianistului Willard McGregor. Conține 25 de piese ingenios aranjate: 12 *fugi* compuse pe cele 12 sunete ale *Seriei 1* hindemithiene, precedate de un *preludiu*, urmate de un *postludiu* și legate între ele de 11 *interludii*. *Fugile* compuse la trei voci reprezintă nucleul ciclului. Durează aproximativ 50 de minute fără întreruperi, fiecare piesă nedepășind patru minute, ceea ce îl face uneori mai greu de audiat unui public neavizat. *Ludus tonalis* se află în strânsă legătură cu principiile teoretice expuse de Paul Hindemith în lucrarea *Unterweisung im Tonsatz*, prin aplicarea propriilor concepții de tehnică componistică și pianistică. Demonstrează măiestria și logica structurală de care dispunea Hindemith prin crearea unei scriituri contrapunctice cursive și frumoase. Precum *Clavecinul bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach, *Ludus tonalis* nu se pretinde a fi decât un exercițiu ce comportă *fugi* pe toate sunetele. Dar diferă de acesta prin ordinea pieselor și a tonurilor de bază. Această ultimă compoziție dedicată pianului solo a lui Paul Hindemith a devenit la scurt timp după apariția sa o lucrare importantă atât cu folos pedagogic, cât și o prezență în viața de concert. Compozitorul s-a dovedit a fi nu numai un mare observator al tradiției și cultivator al sensibilității, ci și un deschizător de drumuri.
Cuvinte cheie: Hindemith, *Ludus tonalis*, centru tonal, polifonie, seria 1.

În perioada maturității creatoare, Paul Hindemith termina în anul 1942 lucrarea de mare anvergură (și ultima) dedicată exclusiv pianului, *Ludus tonalis*. Ea stă în centrul carierei compozitorului, fiind scrisă douăzeci și unu de ani după primul lui mare succes avut cu *Cvartetul de coarde op. 16*, la *Festivalul de Muzică Contemporană de la Donaueschingen* din anul 1922, și, exact douăzeci și unu de ani până la moartea sa, în anul 1963. Cu timpul, și-a dobândit frumusețea și importanța, câștigându-și locul binemeritat între cele mai valoroase creații ale literaturii pianistice.

Această compoziție reprezintă un echivalent modern al *Clavecinului bine temperat* al lui Johann Sebastian Bach. În timp ce în ciclul bachian se celebrează progresul și apogeul acordajului bine temperat, *Ludus tonalis* oferă un desăvârșit exemplu muzical pentru structura tonală proprie lui Hindemith. Scriitura polifonică clară și curgătoare, compusă cu priceperea unui maestru iscusit, și logica structurală convingătoare au adus acestei piese cele mai înalte recunoașteri. Prin strânsele legături între tehnica componistică și fundamentele teoretice, opera în sine constituie o adevărată chintesență a universului hindemithian.

Felul în care Hindemith a receptat opera lui Johann Sebastian Bach garantează conținutul moral al compoziției.

Context creator, generalități

Din 1938, Paul Hindemith și-a găsit în Elveția un refugiu față de amenințarea nazistă referitoare atât la interzicerea interpretării lucrărilor sale pe teritoriul german, cât și la faptul că soția lui era pe jumătate de origine evreiască. În februarie 1940, la câteva luni după izbucnirea celui de-al Doilea Război Mondial, se hotărăște să emigreze în Statele Unite ale Americii. Perioada anilor 1940-1950 reprezintă anii centrali ai carierei lui. Deși era considerat unul dintre cei mai buni violiști ai vremii, nu a dorit să își câștige existența din interpretare și a preferat mai întâi să predea teorie la Universitatea din Buffalo, iar apoi compoziție la Universitatea Yale din New Haven (Connecticut).

Din cauza numărului redus de studenți pe durata războiului (majoritatea fiind înrolați în armată), timpul mai puțin ocupat cu demersurile academice îi permite compozitorului să pregătească și să compună un număr mare de lucrări, printre care *Ludus tonalis*, *The Four Temperaments* (1940), *Metamorfoze simfonice* (1943) și o serie de sonate pentru pian și instrumente de suflat (1941-1943). Aceste lucrări (pe lângă *Mathis der Maler*, *Trauermusik*) sunt printre cele mai populare și cântate compoziții ale maestrului și reprezintă stilul hindemithian întipărit în conștiința muzicienilor și ascultătorilor.

Într-o atmosferă de psihoză de război și naționalism american contra emigranților, Hindemith a reușit să reziste acestor condiții retrăgându-se în sfera

privată, scriind pentru studenții săi cărți de teorie și compunând muzică de cameră și lieduri. În acest context, după terminarea *Sonatei pentru două piane*, care se încheie cu una dintre cele mai impunătoare fugi scrise de el, pornind cu 29 august 1942 a început conceperea unui caiet de fugi la trei voci, din care va răsări *Ludus tonalis*[1] (terminat în 12 octombrie). Inițial, Hindemith nu își propusese compunerea unei opere de mare anvergură care să fie în strânsă legătură cu principiile componistice enunțate în lucrarea teoretică *Unterweisung im Tonsatz*, ci doar compunerea unui ciclu de douăsprezece mici fugi la trei voci ordonate cromatic pentru pian.[2]

Ludus tonalis a fost conceput pe parcursul unei perioade de șase săptămâni la New Haven, de la sfârșitul lui august până la începutul lunii octombrie 1942[3], imediat după compunerea *Sonatei pentru două piane* (1942).

La terminarea piesei, pe 12 octombrie 1942, numele ciclului nu era încă fixat. Hindemith îi prezintă inițial editorului său un *Klavierbuch* [Carte pentru pian]. De abia pe 26 octombrie 1942, Hindemith se decide pentru un titlu adecvat: „Ich dachte, das Ganze *Ludus Tonalis* zu nennen, seiner etwas didaktischen (um nicht zu sagen sophisticated) Art wegen. Unsere Lateinspezialisten halten den Titel für sehr gut. Ich finde nichts besseres Englisches oder Deutsches, das so deutlich (und dabei doppeldeutig) sagen würde, was es ist, und dabei gleichzeitig die Klassifikation neben *Wohltemperierten Klavier* und *Kunst der Fuge* (nur der Art, nicht der Qualität nach!) andeutete. Der vollständige Titel würde sein: *Ludus Tonalis – Studies in Counterpoint, tonal Organisation, and Piano Playing*. Gut so? Gut so."[4]

O traducere simplă a titlului ar fi *Jocul tonal*. Cuvântul latinesc *ludus* poate avea însă și semnificația de *școală*[5]. Prin urmare, o altă traducere ar putea fi *Școala relațiilor tonale.* Binecunoscutul interes al compozitorului pentru muzica veche duce la concluzia că el a împrumutat termenul *ludus* din titlurile dramelor liturgice medievale. Așadar, *Ludus tonalis* (*Jocul tonurilor)* nu este doar un joc, ci și o dramă care reiese din tensiunile dintre relațiile tonurilor a căror desfășurare urmărește rezolvarea acestora prin tratarea lor contrapunctică mai ales prin intermediul fugilor ciclului.

---

[1] Giselher Schubert, *Paul Hindemith, Ludus Tonalis, Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Piano Playing*, Wiener Urtext Edition, Schott, Viena, 1989, p. 5.

[2] Aceste mici fugi sunt înregistrate de către Hindemith personal în inventarul nepublicat al propriilor opere, care se găsește la Institutul Hindemith din Frankfurt am Main în manuscris.

[3] Giselher Schubert, *op. cit.,* p. 5.

[4] „Mă gândeam să numesc totul *Ludus Tonalis*, din cauza naturii didactice (pentru a nu o numi sofisticată). Specialiștii noștri în latină cred că e un titlu foarte bun. Eu nu găsesc nimic mai potrivit pe engleză sau germană, care să arate atât de clar (și ambivalent) ceea ce este, iar în același timp să sugereze o clasificare lângă *Das Wolhtemperierte Klavier* și *Kunst der Fuge* (numai prin natura sa, nu și calitativ!). Titlul complet ar fi: *Ludus Tonalis - Studii în contrapunct, organizare tonală și cântat la pian.* E bine? E bine." Giselher Schubert, *op. cit.,* (trad. n.).

[5] *Oxford Latin Dictionary* (Oxford: Clarendon Press, 1982, 1985 reprint), pp. 1048–1049.

Ediția americană, ce conținea multe greșeli (fapt care l-a nemulțumit pe autor) a apărut în august 1943 și a fost trimisă apoi printr-un corespondent din Lisabona *Editurii Schott* din Mainz (deoarece în acea perioadă nu exista legătură poștală directă între Statele Unite și Germania) care a retipărit-o în ultimele luni ale războiului.[1]

Ediția finală și cea mai valabilă, revizuită după facsimilele compozitorului, a apărut în 1981, coordonată de Bernhard Billeter, cu ocazia efortului inventarierii și publicării întregii opere hindemithiene.[2]

Ludus tonalis este compus în strânsă legătură cu principiile muzicale teoretice de bază ale lui Hindemith, aplicând propriile concepții de tehnică componistică și pianistică. Părerile teoretice despre relațiile dintre sunete sunt explicate în lucrarea sa *Unterweisung im Tonsatz*, iar premisele componistice constau în reprezentarea sistematică a fugilor autonome, întregite de interludii contrastante.

Ludus tonalis nu este doar o demonstrație sonoră, ci și una formală a seriei tonale a compozitorului. În aceste două componente, lucrarea leagă trecutul cu modernul[3]: sonor, el utilizează cele mai dure disonanțe, dar din punct de vedere al construcției formale, opera este moștenirea lui Johann Sebastian Bach.[4]

Într-un moment când tonalitatea se vedea atacată din toate direcțiile, mai ales de către suporterii tehnicii seriale dodecafonice, a apărut din SUA un apărător al ei în persoana lui Paul Hindemith. Criza suferită de sistemul tonal, pornită la începutul secolului al XX-lea, nu încetase să se oprească, dar ea nu era suficient de avansată pentru a putea prezice deznodământul și de a putea afirma care dintre tendințele antagoniste vor ieși învingătoare în lupta succesiunii istorice, ori dacă vreuna dintre tendințe ar putea fi câștigătoare.

Pe lângă inspirația modelului fugilor bachiene, aranjarea tonală are ca model *Das Wohltemperierte Klavier*. Așa cum ciclul bachian face o demonstrație experimentală a acordajului temperat (unde este prezentă diferența dintre modurile major și minor, rezultând cele 24 de preludii și fugi per volum), tot așa și *Ludus tonalis*, prin cele douăsprezece fugi scrise strict la trei voci, exemplifică și materializează seria tonală a lui Hindemith. Cele douăsprezece sunete fundamentale reprezintă cei douăsprezece centri tonali ai fiecărei fugi, dispare diferența dintre modul major și minor și se creează o sonoritate corespunzătoare timpului său, în care disonanța nu mai este considerată o instabilitate.

Hans Tischler consideră că Hindehmith utilizează așa-zisul concept de contrapunct disonant, care, deși respectă ideea de consonanță ca element structural

---

[1] Giselher Schubert, *op. cit.*, p. 7.

[2] Paul Hindemith, *Sämtliche Werke*, vol. V, 10, *Klaviermusik II*, coordonat de B. Billeter, Mainz, 1981, p. 160.

[3] Wolfgang Rogge, *Hindemiths „Ludus Tonalis"*, în: *Musik im Unterricht*, nr. 55, 1964, p. 13.

[4] Paul Hindemith, *Johann Sebastian Bach - ein verpflichtendes Erbe*, Insel-Verlag, Frankfurt, 1953.

fundamental, folosește acorduri netradiționale ca și structuri consonante noi, lărgind sfera sonoră cu sunete disonante.[1] Se creează o textură contrapunctică inedită, o melodică aparte prin folosirea unor noi înlănțuiri de acorduri care integrează sunete străine acestora. Aceste sunete nu sunt percepute în context ca stridente, nederanjând logicii funcționale. Apar, pe alocuri, pasaje extinse de politonalitate, uneori prin frecventa suprapunere a majorului cu minorul unor teme ce se aud simultan, alteori prin folosirea secvențată a unor motive diatonice sau cromatice. O caracteristică a încheierii cadențelor este că ele nu se bazează pe o înlănțuire armonică, ci pe una melodică.

Fără a fi un revoluționar, forța lui Hindemith constă în dezvoltarea limbajului tonal (ce se credea că ar fi ajuns la ultimele limite), în reușita unei sinteze a tonalului cu modalul, în a schimba cadrul social și conținutul expresiv al muzicii. Ideile sale dezvoltate în lucrarea *Unterweisung im Tonsatz* constituie un instrument de lucru extrem de prețios în înțelegerea legilor materiei sonore pe care o folosește.

Precum *Clavecinul bine temperat, Ludus tonalis* nu se pretinde a fi decât un exercițiu ce comportă fugi pe toate sunetele. Dar diferă de acesta prin ordinea pieselor și a tonurilor de bază. În *Clavecin*, fiecare dintre cele două volume conține câte 24 de piese, adică câte un preludiu și o fugă (la 2, 3, 4, 5 voci) scrise pe fiecare dintre cele douăsprezece sunete ale gamei cromatice, fiecare sunet fiind prezent atât în modul major, cât și în cel minor.

Ludus tonalis conține 25 de piese: 12 fugi compuse pe cele 12 sunete ale Seriei 1 hindemithiene, precedate de un preludiu, urmate de un postludiu și legate între ele de 11 interludii. Fugile reprezintă nucleul ciclului, toate sunt compuse la trei voci și întruchipează diferite tipuri: fugi simple, duble, triple, în oglindă și recurente.

La Bach, tonicile preludiilor și fugilor din *Clavecinul bine temperat* urmează ordinea cromatică strictă, fiecare mod major fiind urmat de modul minor.

La Hindemith, ordinea tonicilor fugilor este motivată de gradul de înrudire a celor douăsprezece sunete, luându-l pe *do* ca centru tonal.

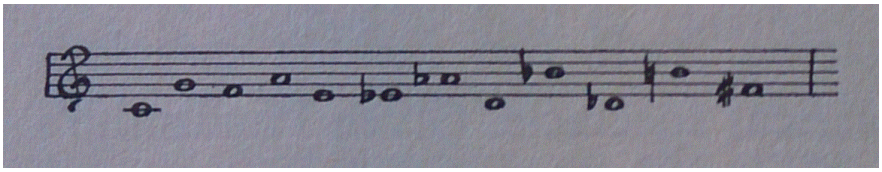
Dispunerea tonală a fugilor este ordonată după schema *seriei 1* a compozitorului teoretizată în *Unterweisung im Tonsatz* care începe cu nota *do* și se termină pe *fa#*[2].

Seria celor 12 sunete ordonate după gradul de înrudire este:

---

[1] Hans Tischler, *Remarks on Hindemiths contrapuntal technique. Based on his Ludus Tonalis of 1942,* în: *Essays in musicology*, Bloomington, Indiana, 1968, p. 175.

[2] Paul Hindemith, *Unterweisung im Tonsatz*, vol. I, Schott, Mainz, 1940, p. 32.



Ex. 1: Seria I

Această serie nu are o valoare compozițională în sine, ea nu face decât să etaleze o ierarhie în raport cu un sunet anume, în urma unor subtile experiențe acustice. Deși se consideră că muzica lui Hindemith este esențialmente tonală, nu suntem dominați de modul major sau minor, ci mai degrabă de un caracter modal și diatonic, aceasta producându-se prin lărgirea conceptului de mod.

Ierarhizarea se impune și în privința folosirii intervalelor simultane și a acordurilor. Clasificarea intervalelor în consonante și disonante e abandonată, ele fiind ordonate după gradele de tensiune ale agregării sonore, după tendința de convergență sau divergență.

Preludiul ce începe cu centrul tonal *do* se termină pe *fa#*, iar *Postludiul* debutează cu *fa#* și se încheie cu *do*, ceea ce dă unitate întregului ciclu.

Interludiile modulează, în general, de la un ton al unei fugi la altul. Astfel, cele douăzeci și cinci de piese ale lucrării reușesc să creeze o unitate perfectă, în pofida absenței, deliberate, desigur, a unui principiu ciclic sau serial.

Schema completă a ciclului dezvăluie o simetrie a construcției. O deosebită rotunjire a ciclului este dată de preludiu și postludiu. Postludiul reprezintă o recurență (formă de Krebs) a preludiului.

Analiza

O privire mai detaliată a lucrării vine să confirme cele spuse pînă acum și să îi demonstreze încă o dată valoarea.

1. Praeludium este construit din trei strofe. Debutând cu un scurt recitativ improvizatoric arpegiat pe *do* în măsura de patru pătrimi, urmat de un *arioso* în trei timpi - care ne trimite cu gândul la polifonia renascentistă - se încheie cu un *ostinato* în cinci timpi pe *fa#*. (măsura 1-33 în *do*, 34-47 în *fa#*).

2. Fuga prima in Do are trei subiecte, care sunt expuse rând pe rând, ca apoi acestea să apară simultan.

3. Interludium, amintind de o improvizație romantică, este tematic alcătuit din scurte motive ritmice ale unor fragmente de game, începând în *do* și modulând spre *sol*, pregătind următoarea fugă. De remarcat sunt anumite pasaje de acorduri ale căror mișcări contrare ale vocilor superioare adaugă un plus de tensiune și expresie.

4. Fuga secunda in Sol are o lungime considerabilă, dar se caracterizează printr-o extremă concizie. Deși subiectul nu utilizează decât patru note, punțile dintre expunerea temelor sunt mai extinse. Are un caracter de dans animat, datorită pulsației ritmice de cinci optimi.

5. Interludium este o piesă mai liniștită, pastorală în care vocile ating un punct culminant în registrele extreme.

6. În *Fuga tertia in Fa* este aplicată tehnica recurenței: pornind de la un punct care constituie axa de simetrie a piesei, toate notele urmează ordinea inversă celor de la început.

7. Următorul *Interludium* este un bun exemplu pentru relaxarea concentrării urmăririi fugilor prin fraze precise de patru sau trei măsuri care se repetă invariabil, cu ritmuri precise, cu o scriitură și ornamentică specifică Barocului, a unei *gavotte*.

8. În *Fuga quarta in La* remarcăm trei strofe ale unei fugi duble. Prima este construită pe subiectul **A**, ce-a de a doua secțiune, mai lentă, lirică, are la bază subiectul **B**, iar ultima dezvoltă simultan cele două subiecte și răsturnarea lor.

9. Interludium are un caracter vioi de preludiu baroc, ale cărui puncte culminante comportă contradicții ritmice de trei pătrimi și trei șaisprezecimi integrate măsurii de patru pătrimi.

10. Fuga quinta in Mi are cel mai lung subiect dintre toate fugile din *Ludus tonalis*, fiind construit pe o temă rapidă asimetrică de șapte măsuri, conținând toate cele douăsprezece note ale Seriei 1. Folosind frecvent secvențele, este una dintre cele mai accesibile din ciclu, amintind de pulsul unei *gigue*.

11. Interludium ce urmează liniștește atmosfera prin arpegii blânde de terțe, de factura unei miniaturi în stil chopinian.

12. Fuga sexta in Mib este o fugă lentă construită pe un subiect a patru măsuri, ale cărui *dux* și *comes* se completează într-un enunț de douăsprezece sunete, în stil *rococo*.

13. Interludium următor are caracter contrastant de marș cu ritmuri punctate care însuflețesc atmosfera, reprezentând centrul de simetrie al întregului ciclu.

14. Fuga septima in Lab se clădește pe un subiect lung de patru măsuri cu ritm punctat, de data aceasta într-un tempo moderat, cu o scriitură de tip romantic.

15. Interludium, deși compus în spiritul unei miniaturi brahmsiene, amintește prin tema și formulele ritmice utilizate de marșul din *Sonata a treia pentru pian*, având și un punct culminant asemănător.

16. Fuga octava in Re are un caracter mai auster, dat de sonoritățile de cvinte, cvarte, septime și none, ce se regăsesc într-o temă al cărui ritm asimetric, scurt și vioi, desfășurat pe cinci timpi se deplasează continuu în raport cu măsura de patru pătrimi în care este scrisă.

17. Interludium (cu caracter de *toccată* barocă) ce precede fuga în *sib* este piesa cea mai virtuoză din punct de vedere al scriiturii pianistice, a cărei secțiune centrală amintește de anumite pasaje ale primei *Sonate pentru pian*, mai ales prin procedeul tipic hindemithian de a repeta un motiv în timp ce desenul contrapunctului care se deplasează pe o scară schimbă aspectul armonic.

18. Fuga nona in Sib, cu o temă complexă, vioaie, însoțită de un contrapunct elegant, este dominată de o atmosferă de sfârșit de secol al XVIII-lea, datorită unor modulații la unison. Subiectul este variat prin diferite tehnici de inversare, variații ritmice, augmentare, în *stretto*. Prin reluarea în final a primei strofe se creează un episod conclusiv, amintind un caracter de *rondo*.

19. Interludium care urmează reprezintă un cântec foarte expresiv, pastoral, ce reiese dintr-o înlănțuire de acorduri care conțin multe note ținute.

20. Fuga decima in Reb este o fugă în oglindă. Există un punct median, după care fuga se reia răsturnată în oglindă.

*21. Interludium (*scris într-o mișcare rapidă asemănătoare unei *courante)* se caracterizează prin formule de bas ostinat și deplasare de accente. Cea de a treia secțiune în *si* este o replică exactă a primeia scrisă în *do#*. Între cele două există o trecere scurtă în *do*, unde tema principală este tratată la mâna strângă și este acompaniată de o succesiune de cvarte la mâna dreaptă.

22. Fuga undecima in Si (Canon) conține un canon la cvintă pe o pedală de bas liber, însoțit de o secțiune mai liberă.

23. Interludium ce urmează relaxează atmosfera printr-un episod cu caracter de vals romantic scris în trei optimi.

24. Fuga duodecima in Fa# are un subiect ce stă în strânsă legătură cu contrasubiectul. Tema din expoziție este tratată în *stretto*. Către sfârșit, în repriză, există un grup cadențial mai elaborat, care conferă acestei fugi un caracter de mișcare de sonată.

25. Postludium-ul întregește și dă unitate întregii lucrări, printr-un ultim artificiu tehnic utilizat de compozitor. Epilogul se bazează pe enunțul inversat și recurent al prologului, având aceleași trei strofe ce conțin un *arioso* median. De la prima la ultima notă pe care se construiește un acord final de *Do*, totul este inversat atât în timp cât și în spațiu.

Concluzii

După cum arată și titlul, *Ludus tonalis* nu este o lucrare atonală, ci o lucrare tonală care urmează anumite reguli. În anumite sensuri este un joc cu sunetele, așa

cum întreaga muzică a lui Paul Hiundemith apare ca o căutare a emancipării disonanței, ca reacție apărută față de muzica romantică.[1]

Există o evoluție îndelungată de interpretare psihologică a destinderii-repausului complet pentru consonanță și a tensiunii-incertitudinii pentru disonanță care a impus-o pe aceasta din urmă ca pe o greșeală intenționată. Se înlătură disconfortul subiectiv al disonanței, producându-se egalizarea și uniformizarea modurilor major și minor, desprinzându-se astfel de regulile impuse de sistemul clasic tradițional. Teoria lui Hindemith este o continuare logică a sistemului diatonic al ultimelor șase secole de evoluție muzicală, fiind totodată rodul unei căutări îndelungate, pornind încă de la primele sale compoziții. Bazându-se pe tonurile gamei cromatice, Hindemith stabilește fundamentalele, formarea și înlănțuirea acordurilor, în funcție de argumentarea armonicelor sunetelor. Principiul înrudirii a două fundamentale pe baza numărului de armonice comune dă ordinea valorică a sunetelor, stabilind ierarhia intrinsecă a intervalelor, schimbând înțelesul noțiunii de consonant și disonant în sensul armonic.[2]

Hindemith nu recunoaște polaritatea modului major și minor (*Tongeschlecht*), ci doar raportarea la un centru tonal, compunând pe fiecare dintre cele douăsprezece sunete ale scării cromatice câte o fugă la trei voci, specificându-le fiecăreia fundamentala proprie: în *do,* în *sol* etc. Fugile sunt ordonate după principiul înrudirii sunetelor, conform propriei *Serii 1*.

Interludiile au rolul de a face legătura dintre fugi, de a modula și sunt concepute atât pentru a fixa cât și pentru a depăși diferitele facturi ale acestora, contrastând cu strictețea scriiturii contrapunctice. Ele sunt dominate de o mare diversitate din punct de vedere al tehnicii componistice și al mijloacelor de expresie utilizate, având forme mai libere, ce conțin structuri lente improvizatorice, forme de lied cu o melodică delicată, dar și de piese ce necesită o virtuozitate maximă. [3]

Unele ne duc cu gândul la piese de caracter. Doar trei dintre ele poartă denumiri: *Pastorală* (*Interludiul nr. 2*), *Marș* (*Interludiul nr. 6*) și *Vals* (*Interludiul nr. 11*). Pianistul Franzpeter Goebels desemnează următoarele caracterele interludiilor: 1: *Improvisation*; 2: *Pastorale*; 3: *Moment musical*; 4: *Etüde*; 5: *Intermezzo*; 6: *Marsch*; 7: *Trauermarsch*; 8: *Capriccio*; 9: *Elegie*; 10: *Ostinato*; 11: *Valse*.[4]

În partiturile personale ale pianistei Emma Lübbecke-Job, prietena din tinerețe a compozitorului, găsim următoarele precizări în dreptul fiecărui interludiu: 1: *prall, rund, energisch, knapp* (plin, rotund, energetic, concis); 2: *zarte*

---

[1] Wolfgang Rogge, *Hindemiths „Ludus Tonalis"*, în: *Musik im Unterricht*, nr. 55 (1964), pp. 11-15.

[2] Lucian Grigorovici, *Armonia lui Paul Hindemith*, în: *Muzica*, vol. 15, București, 1965, pp. 31-36.

[3] Klaus Billing, *Reclams Klaviermusikführer*, vol. II, Stuttgart, 1987, p. 63.

[4] Franzpeter Goebels, *Interpretationsaspekte zum „Ludus Tonalis"*, în: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith*, 1972/II, Schott, Mainz, 1972, p. 156.

Dichtung, schön, nicht weichlich, fließend (poezie delicată, frumos, nu moale, curgător); 3: *leichter Jazzrhythmus, alles sehr knapp, ohne Aufenthalt weiter, nirgends verlängern oder aufhalten* (ritm de jazz ușor, totul foarte concis, fără pauze, fără lungiri sau opriri); 4: *toccataähnlicher Satz* (parte asemănătoare unei toccate); 5: *sehr fließend, gleichmäßiges und genaues Zusammenspiel* (fluent, egal și deodată); 6: *sehr munter* (foarte curajos); 7: *ganz und gar gleichmäßig* (foarte vioi, cu totul și cu totul egal); 8: *wie aus der Pistole* (ca și din pistol); 9/10: fără denumire; 11: *rhytmisch, Temperamente, leicht voran, nicht elegisch* (ritmic, temperament, ușor condus înainte, fără caracter de elegie).[1]

Forma și ordonarea pieselor din care este compus *Ludus tonalis* ne trimit cu gândul la modele tradiționale ale secolelor XVIII și XIX, cărora Hindemith reușește să le dea prin scriitura sa o mare putere expresivă, experimentând noi mijloace stilistice, dezvoltând noi structuri contrapunctice și posibilități armonice.

Preludiul și *Postludiul* întregesc ciclul cu un prolog și un epilog dramatic. Ele sunt compuse cu o disciplină strictă, amintind de *Kunst der Fuge*[2], lucrare pe care Johann Sebastian Bach nu a dedicat-o unui instrument anume, tocmai pentru a evita problema orchestrației și a timbrului, urmărind o cale de a exprima muzica în sine fără limitarea impusă de un instrument anume. În *Preludiu* se recunoaște stilul de *toccata*, compus într-o formă tristrofică ce conține un *arioso* și elemente de *ostinato. Postludiul* este compus printr-un procedeu inedit, reprezentând o inversiune la 180 de grade a partiturii, adică o prezentare recurentă a *Preludiului*.

Ludus tonalis conține nu numai cea mai cursivă și frumoasă scriitură contrapunctică, ci demonstrează măiestria și logica structurală componistică de care dispunea Hindemith.

În general, în fugi predomină caracterele liniștite. Se pot face ușor asocieri ale temelor, care, prin caracterul lor instrumental, amintesc de instrumente cu coarde și de suflat.

Interesant de observat este faptul că fugile nu au un contrasubiect constant, temele diferitelor fugi se amestecă între ele, atribuindu-și când rolul de temă, când cel al comentariilor temelor principale.

Fugile sunt concepute formal și structural diferit, cu excepția *fuga septima in As* și *fuga octava in D*. Deși Hindemith individualizează fiecare piesă, el consolidează unitatea ciclului prin diferitele modalități (înrudirea motivelor și a centrilor tonali folosiți, scriitura polifonă la trei voci), încât doar la o prezentare integrală a lucrării sunt relevate toate intențiile compozitorului.

Subtitlul compozitorului atribuit ciclului, *Studii în contrapunct, organizare tonală și cântat la pian*, direcționează atenția interpretului nu înspre dramatismul piesei, ci către problemele tehnice ale contrapunctului și cântatului la pian. Fugile

[1] Exemplarele sunt păstrate la Institutul Hindemith, Frankfurt am Main.

[2] Günter Metz, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung*, Baden-Baden, 1976, p. 450.

sunt într-adevăr studii de contrapunct, interludiile devin studii ale limbajului pianistic asemenea unor *toccate*, fiecare devenind în sine un studiu al organizării tonale.

Într-un final, scopul acestui ciclu este transpunerea conceptelor teoretice ale lui Hindemith, cele ale ordinii și dinamicii tonale, în modalitatea de expresie cea mai potrivită, muzica însăși. Faptul că el folosește pianul pentru această lucrare monumentală evidențiază determinarea sa de a evita efectele timbrale superlative și exagerate și de a se concentra pe factorii esențiali ai muzicii: generarea mișcării muzicale și a ordinii tonale, îmbinarea armonioasă dintre activitatea melodică și baza armonică, sunetul în sine și structura formală.

Prima audiție a avut loc la Chicago pe 15 februarie 1943, în interpretarea pianistului Willard McGregor. Datorită succesului în Statele Unite a fost necesară, la câteva luni, o a doua editare a partiturii. Din 1946, *Ludus tonalis* a fost făcut cunoscut și în Germania, datorită străduinței prietenei compozitorului, Emma Lübbecke, și a pianistului Eduard Erdmann, care au introdus lucrarea în repertoriul lor.[1]

Ciclul durează aproximativ 50 de minute fără întreruperi, fiecare piesă nedepășind patru minute, ceea ce îl face uneori mai greu de audiat unui public neavizat.

Ludus tonalis a devenit cu timpul o lucrare importantă atât cu folos pedagogic cât și o prezență în viața concertistică.

BIBLIOGRAFIE

Dicționare

* * *, *Oxford Latin Dictionary*, Oxford, Clarendon Press, 1982, 1985, reprint

Cărți

BRINER, Andreas, REXROTH, Dieter, SCHUBERT, Giselher, *Paul Hindemith – Leben und Werk in Bild und Text*, Atlantis Musikbuch-Verlag, B. Schott's Söhne, Zürich, 1988

HINDEMITH, Paul, *Johann Sebastian Bach. Ein verpflichtendes Erbe*, Insel-Verlag, Frankfurt, 1953

HINDEMITH, Paul, *Unterweisung im Tonsatz*, vol. I, Editura Schott, Mainz, 1940

METZ, Günther, *Melodische Polyphonie in der Zwölftonordnung: Studien zum Kontrapunkt Paul Hindemiths,* Baden-Baden, 1976

SCHUBERT, Giselher, *Paul Hindemith, Ludus Tonalis, Studies in Counterpoint, Tonal Organisation & Piano Playing*, Wiener Urtext Edition, Schott, Viena, 1989

Articole

[1], Andreas Briner, Dieter Rexroth, Giselher Schubert, *Paul Hindemith – Leben und Werk in Bild und Text*, Atlantis Musikbuch-Verlag, B. Schott's Söhne, Zürich, 1988, p. 278.

BILLING, Klaus, *Paul Hindemith,* în: *Reclams Klaviermusikführer*, vol. II, Stuttgart, 1987
GOEBELS, Franzpeter, *Interpretationsaspekte zum „Ludus Tonalis"*, în: *Hindemith-Jahrbuch/Annales Hindemith* , 1972/II, Schott, Mainz, 1972
GRIGOROVICI, Lucian, *Armonia lui Paul Hindemith*, în: „Muzica", vol. 15, București, 1965
ROGGE, Wolfgang, *Hindemihts „Ludus Tonalis"*, în: *Musik im Unterricht*, nr. 55, 1964
TISCHLER, Hans, *Remarks on Hindemith's contrapuntal technique. Based on his Ludus Tonalis of 1942,* în: *Essays in musicology: a birthday offering for Willi Apel*, Bloomington, Indiana, 1968

Partituri

HINDEMITH, Paul, *Ludus Tonalis*, Schott & Co., Ltd, Londra, 1943